

# Três Idades da Imagem: Sombra, Figura, Desenho<sup>1</sup>

—

Américo Marcelino

Começo pela origem do desenho. Parto de um tempo fundador na génese da imagem. De uma idade que, por envolver o desenho, implica um gesto de ordem intemporal, talvez por isso elementar. Recordo como foi inventado o primeiro desenho, não o da mão imprimida pelo homem das cavernas, mas o do mito narrado em idades remotas por Plínio, Quintiliano ou Atenágoras,<sup>2</sup> insistindo nesta história seminal e, sobretudo, evocando a iconografia que a ilustra e reinventa através das sugestivas pinturas, gravuras ou desenhos que a configuram em imagens-arquétipos: metáfora da *origem*, mas também das *idades da imagem*, que tomo aqui emprestado como ressonância para a leitura que a partir dela quero propor repartida por três momentos — chamemos-lhe os da sombra, da figura e do desenho.

## Representações de um mito

As inúmeras imagens desta fábula mostram uma jovem rapariga a riscar o contorno da sombra projectada do seu namorado, prestes a

partir para longe, quiçá para sempre. O nome do primeiro desenhador — (na realidade uma desenhadora), *a* rapariga — é incerto: uns chamam-lhe Butades, outros Dibutade, outros ainda Koré mas, mais frequentemente, conhecemo-la como a “*Amante Coríntia*”, lembrando que foi o amor que motivou a invenção do desenho: o desenho nasceu para fixar, com uma linha, a aparência, a semelhança — a imagem — do seu companheiro; foi, pois, para o recordar, para o tornar presente na sua ausência. Os actores e o cenário desta história são, contudo, invariavelmente transfigurados consoante o contexto. O jovem representado ora é um pastor, ora um soldado ou mesmo uma qualquer figura alheia aos relatos. Quase sempre, desenhador e desenhado estão isolados na intimidade. Invariavelmente são assistidos pelo cúpidos, que orienta ou comanda a mão que traça o desenho. Por vezes, personagens secundários assistem e testemunham o acontecimento, como se de uma verdadeira demonstração se tratasse. Em certas ocasiões, o retratado está a dormir, inconsciente da captação de que é alvo. Noutras, colabora na execução do desenho: ora apoia a sua amada, ora permanece hirto enquanto ela segura no seu rosto para que este fique imóvel. A atmosfera e os adereços tanto nos transportam para a antiguidade clássica como para um cenário anacrónico. Por vezes as posições invertem-se e é *ele* que desenha *ela*. Normalmente o espaço é um interior ou um ambiente nocturno, com luz artificial que provém de uma vela ou de uma tocha, mas também encontramos sombras a céu aberto produzidas pelo sol, remetendo para todo um léxico de possibilidades em torno da sua configuração: a sombra — que será a matriz para o desenho — às vezes aparece bem definida, noutras, estranhamente, apresenta-se sobreposta com vários recortes, esbatida, ampliada e até distorcida. A fonte de luz tanto pode estar claramente enquadrada, como adivinhar-se fora de cena. O instrumento do desenho é invariavelmente um pau de carvão que *risca*, mas também um dedo que *indica*, uma seta que *grava* ou uma vara que *mostra*. O suporte será sempre qualquer superfície que receba a sombra projectada: uma parede, um muro ou o chão.<sup>4</sup> Que leitura é que, enfim, podemos extrair de todas estas pistas?



Fig. 1 — Detalhes de representações alusivas ao mito da origem do desenho (vide referências na nota<sup>3</sup>)

A primeira constatação a reter é a de que Dibutades traça o seu amado numa sombra. Na verdade, sublinha-se uma sombra; desenha-se *na* sombra. A questão que então se poderia colocar é: porquê desenhar a sombra e não directamente o modelo? Começemos por sublinhar, também, que *sombra* pressupõe *projectão*. A sombra é o duplo primordial e, talvez por isso, seja o modelo mais dócil, mais diligente, mais óbvio para reter ou sintetizar uma figura, por natureza fugidia. Mas, *figura*, é uma palavra complexa que se molda a muitas coisas: ela é, antes de mais, imagem — seja esta, da ordem da percepção, da impressão, da memória; seja, da ordem da inscrição, da marca, do signo. “*Desenha na tua cabeça, essa é a primeira tela*” diz-nos Lemierre (Fig. 2). Ora, poderíamos supor que o primeiro gesto na invenção do desenho passasse, pois, por tentar captar esta imagem mental sem substância, *projectão* interior do visível e da memória. Imagem que terá de ser experimentada, traduzida, expressa em matéria concreta, inscrita em traços ou manchas, transformando-se, assim, no primeiro enunciado de uma *figuração*. Mas, mesmo quando esta imagem é desenhada, ela envolve sempre algo de denso, indeterminado, ambíguo. A metáfora da sombra adivinha-se desta forma como imagem exemplar do alcance que encerra o termo “figura”. Alcance que evidentemente se estenderá a todas as artes visuais e não apenas ao desenho. Desde logo, pela constatação entre a equivalência projectiva da sombra de um objecto e a figura desse objecto. Relação que está, portanto, na origem da referencialidade que ocorre quando se faz corresponder a sombra e a figura. Ou, se se quiser, no jogo de espelhos que se revela na correspondência entre as múltiplas *figuras* que podemos reter na percepção de um *corpo* e as múltiplas *sombras* que esse *corpo* pode projectar e desenhar sobre uma superfície. Além de mostrar uma relação literal, física e geométrica, revela também uma correspondência perceptiva e psicológica, que permite reter a memória do seu referente em consequência duma *projectão*. À sombra projectada, contrapõe-se uma *projectão* visual, sensorial, mnemónica, que remete para a figura. Onde, nesta fábula, a sombra indica não apenas a potência ou possibilidade da



*Charles-Nicholas, fils del*

*B. L. Prevost sculp*

*Dessine en ton cerveau, c'est la premiere toile.*

**Fig. 2** — “Dessine en ton cerveau, c’est la premier toile” — frase inscrita na gravura de Benoît Louis PREVOST, (feita a partir de desenho de Charles-Nicholas, filho), incluída no poema de Antoine-Marin LEMIERRE (*La peinture: poëme en trois chants*. Paris: 1769) e impressa como frontispício dessa obra.

figura — o fantasma da imagem —, mas, sobretudo, a sua evidência. Por isso, o delineamento da sombra, ao desvincula-la do seu corpo original, exprime um impulso primário de emancipar a figura, de, como dirá Derrida a este propósito em *Memórias de Cego*, resgatar à informe experiência do visível uma forma material para preservação da memória:

*“... é então a ordem da memória que precipita, para além da percepção presente, a velocidade absoluta do instante (...), mas também a “síntese”, mas também o “fantasma”, o “medo” de ver e de não ver o que não se deve, (...) o eclipse entre os dois, a “execução inconsciente” e, sobretudo, as figuras que substituem uma arte pela outra, a retórica analógica (...), o traço-por-traço...”<sup>5</sup>*

### Segundo momento — *Figura*

Se a sombra projectada de um corpo é, por natureza, uma entidade relativa e variável, o desenho delineado a partir desta afirmar-se-á como uma pegada perene, marcando pela acção do traço, a fixação da figura. Será por isso esta passagem, do grafar à inscrição significativa, que define a figura enquanto signo. Ou seja, o momento original em que se materializa o desenho enquanto imagem que *designa*. Tudo o que decorre depois desta inscrição são instâncias herdeiras desta acção primordial do desenho.

Recupero uma interrogação de Victor Stoichita, a propósito do desdobramento das sombras num quadro atribuído a Murillo: “*O que são estes signos negros deste corpo ?*”<sup>6</sup> Desdobramento: o desenho riscado por Dibutades é, aparentemente, tautológico porque apresenta uma figuração gráfica decalcada da figura da sombra, ela já um sucedâneo projectado da figura do corpo original. Mas é mais do que isso. Aquilo que aqui vemos é a evidência de um *gesto táctil* do *traçar*: a ponta a tocar directamente sobre uma imagem, em contacto físico com a sombra; a marcar, como se estivesse a seguir um molde, tornando-se na demonstração do acto primordial da apreensão da figura — da sua captação pelo delineamento. Gesto que lembra aquele princípio que Alberti considerou como “a pri-



meira condição para a criação de uma imagem” — a *circunscrição*.<sup>7</sup>

Esta acção de “contornar os limites” instaura a prioridade do desenho no *fazer das imagens* — do desenho enquanto acto fundador. Roberto Casati sublinha igualmente esta ideia quando enfatiza que, traçar uma linha à volta da sombra “*transforma a sombra*”, ela deixa de ser vista como tal e passa a ser vista como uma “forma cinzenta” ou uma espécie de “tábua recortada”: “*se a sombra fez nascer a pintura, fê-lo graças a uma linha que a separava da luz. E foi, então, aí, que a linha continuou com a sua vida própria*”<sup>8</sup>. A linha — ou se quisermos, o desenho — foi a entidade inaugural que permitiu “descolar” a representação da coisa representada: marcou o momento em que a figura adquiriu um estatuto autónomo. Assim, estes “*signos negros de um corpo*”, figuras de um mito das origens, além de encontrarem eco numa idade arcaica — povoada por silhuetas pretas caminhando em perfil, que abundavam em frescos e vasos gregos — revelam, simultaneamente, um carácter intemporal, já que *esse* “signo” projectará a sua marca pelas idades de toda uma cultura visual vindoura. A invenção do desenho confunde-se, pois, com a invenção da representação. Daí que esta figura se torne, desde logo, signo *icónico*, já que, ao referir por semelhança, assenta no **mesmo princípio** projectivo que encontramos na sombra, mas que é afinal da mesma ordem da que encontramos numa projecção perspectica, especular ou óptica. Paralelamente, a circunscrição manual da sombra confere também uma qualidade *indexial* a este signo. O contacto directo da ponta riscadora, a decalcar a imagem matriz, legitima a representação através desta ligação física e converte aquilo que é espectro, aparência, vulto da imagem em impressão material, gravação, reprodução desta. Por último, este signo, sendo desenho, e sendo representação, é construção, logo, cultura, convenção — ou seja, é, também, *símbolo*. Donde, a *invenção da figura*, entendida agora enquanto tradução sígnica, demonstra também o fechar do círculo da tríade peirciana: estão aqui neste mito implícitos, enfim os fundamentos da representação por imagens.

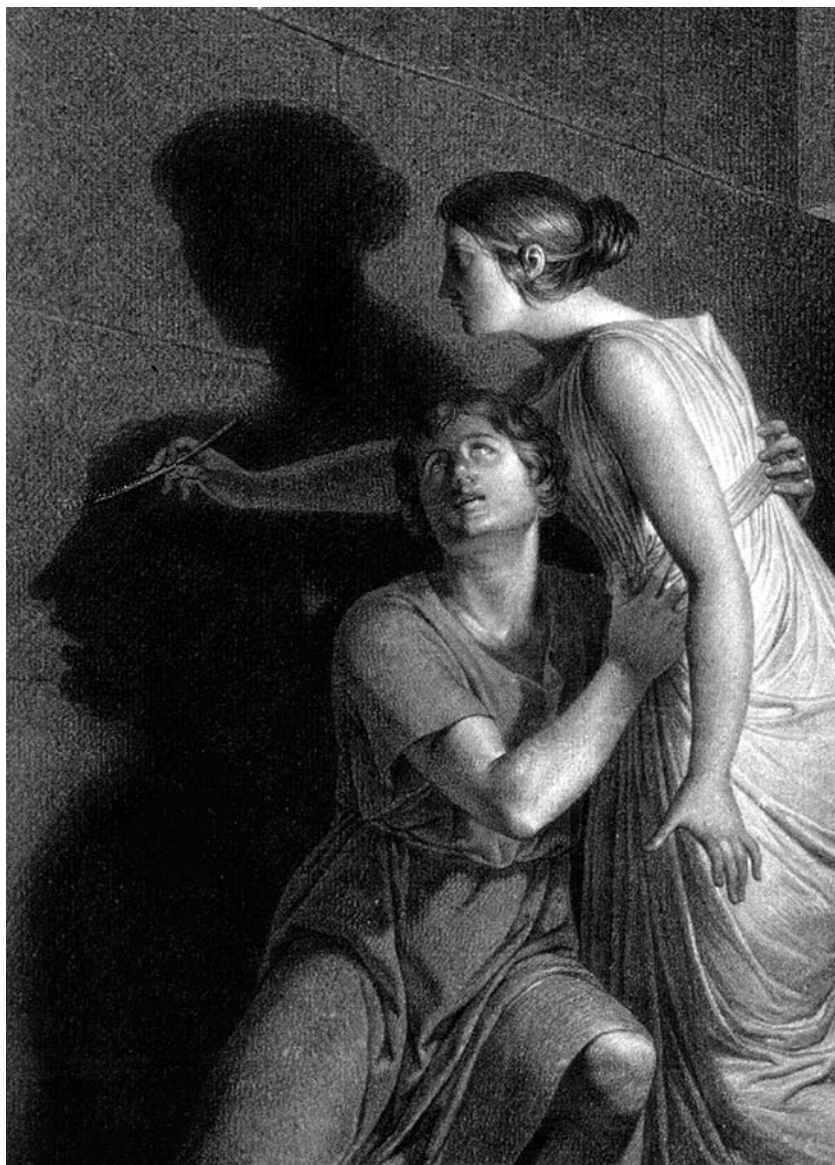


Fig. 3 — Desenho de Joseph-Benoît SUVÉE. *The Invention of Drawing* (detalhe). c. 1791. Lápis negro e giz branco s/ papel castanho. 561x356 mm. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 87.GB.145.



### Terceiro momento — *Desenho*

Atendamos novamente ao relato de Plínio, agora numa outra passagem sobre a evolução da arte pictórica:

“Não dispomos de um conhecimento certo quanto ao início da arte da pintura, mas todos concordam que ela surgiu do acto de *traçar linhas que contornavam a sombra humana*. Dizem que a primeira etapa da arte foi essa, sendo a segunda, o emprego de *um só tom*, um processo conhecido como “*monochromaton*” — ou, *pintura monocromática* —, método que se foi tornando mais complexo, e que ainda hoje é usado. Com a invenção das “*linearem*” — ou seja, o *desenho linear* —, os artistas *marcavam o interior do contorno com linhas tracejadas*, não fazendo uso de qualquer cor.”<sup>9</sup>

Plínio não emprega especificamente o termo “desenho”, mas evoca-o quando se refere, ora ao “*desenho linear*”, ora à “*pintura monocromática*” ou, diríamos, “*tonal*”. É curioso notar que estão já aqui subentendidos aqueles que viriam a ser os dois elementos clássicos mais basilares da linguagem gráfica: a *linha* e a *mancha*. Neles, supomos já toda uma retórica do desenho, e todo um léxico e reportório gráfico, estando a *linha* certamente ligada à ideia de circunscrição, contorno, delimitação e a *mancha* à do preenchimento, textura ou valor.<sup>10</sup> São conceitos complementares e ambíguos, mas, ainda assim, determinantes e operativos no desenho, como faces inseparáveis da mesma moeda: uma linha pode definir uma mancha enquanto contorno de uma forma ou delimitação de uma superfície; assim como uma mancha pode ser definida por acumulação de linhas, traços, grafias; aquilo que distingue a forma e o fundo, o positivo e o negativo ou o cheio e o vazio é, igualmente, ditado por estes dois elementos **gráficos elementares**, mas puramente convencionais. Do ponto de vista da teoria da representação, este dado é determinante: na realidade, não existem linhas na natureza; não existem formas riscadas que são preenchidas por manchas de valor, textura ou tom. Aquilo que existe é a *tradução* da natureza em linhas e manchas, ou seja, a invenção e reconheci-



Fig. 4 — Gravura a partir de obra de Jeanne-Elisabeth CHAUDET. *Dibutade venant visiter le portrait de son amant; Tableau de M<sup>me</sup>. Chaudet*, impressa em Landon, Charles Paul, Musée Napoléon; Musée national du Luxembourg (France); Musée national de Versailles. Volume: coll. 2: "1810, Salon". Paris : C. Landon, p.55, pl.XXXIV.

mento de um sistema que permita interpretar e entender a natureza através de sinais vertidos em signos e figuras. Linha e mancha são, pois, marcas que se convertem em inscrição significativa a partir do momento em que reconhecemos nelas um símbolo gráfico.

E chegados aqui, podemos adivinhar o desfecho do nó que nos leva à invenção do desenho. A ligação *da* figura à sombra — isto é, do *signo* com o seu *análogo* — este *di-segno*, portanto — comprometeu desde logo o entendimento da palavra “desenho”, como forma de denotação e descrição visual e, portanto, como dispositivo de representação. Precisamente, a ideia de *dispositivo* — entendido enquanto aparato conceptual, mas, também, enquanto técnica e método que permite potenciar o desígnio de figuração — é ilustrada de forma exemplar nesta fábula da origem. Não sabemos as circunstâncias desta origem, isto é, se foi uma *descoberta* ou uma *invenção*: se a “*Amante Coríntia*” fez, num impulso, o contorno da sombra do seu namorado, após ter achado nesta a evidência da sua figura, ou se o fez com *um desígnio em mente*, indo buscar uma luz e montar todo o aparato para, deliberadamente, construir uma figura. Em qualquer dos casos, aquilo que, por fim, nos interessa sublinhar, é a adopção, mais ou menos assumida, de todo um *dispositivo* para concretizar o desenho. Neste caso, um dispositivo projectivo de sombras que possibilita a representação e que, como qualquer outro dispositivo de figuração que possamos admitir, permite sempre jogar com múltiplas variáveis em função da relação entre os elementos a considerar. Por exemplo, aqui: a relação posicional entre o objecto e o plano de projecção, consoante este esteja paralelo (a uma parede) ou oblíquo (ao chão); ou a relação entre objecto e foco luminoso, consoante aquele esteja a uma distância finita (numa vela) ou infinita (no sol), que determinará a configuração que a forma da sombra vier a tomar e, consequentemente, o desenho e o tipo de representação resultante, por exemplo, se a figura desenhada está a uma escala igual ou ampliada, proporcionada ou distorcida, definida ou difusa.

Mas, se o dispositivo de sombras, ou qualquer outro, faculta

um sistema para potenciar a figuração, será sempre o desenho, enquanto sistema aberto e gesto último que inscreve marcas sobre uma superfície, que possibilita a concretização da figura, entendida agora numa leitura mais abrangente das suas possibilidades. Nesta perspectiva, o desenho afirma-se, incontornavelmente, como o agente primordial do aparecimento da imagem; e as imagens da “invenção do desenho” que aqui recordámos testemunham justamente a sombra desse aparecimento.

### Notas

- 1 O presente texto é uma versão editada da correspondente comunicação, a qual foi acompanhada em pano de fundo pela projecção em simultâneo de um conjunto alargado de imagens alusivas ao tema da origem do desenho e do qual se apresenta aqui uma selecção indicativa.
- 2 As referências canónicas ao mito da origem do desenho reportam-se sobretudo aos textos de Plínio o Velho, em *História Natural*, Livro XXXV, Capítulo 5, 15 e, sobretudo, 43, mas também com variações e diferenças a Marcus Fabius Quintilianus, em *Institutio Oratória*, Livro X, Capítulo 2, § 7 e a Athenagoras, em *Legado aos Cristãos*, Cap. XVII.
- 3 (1) Bartolomé Esteban MURILLO, *La invención de la pintura*. 1660-1665. Óleo s/ tela. 1160x1710. Bucharest: The National Museum of Art of Romania. [também referenciado como sendo de Juan de ARTEAGA]; (2) Anne-Louis GIRODET-TRIOSON, *Dibutade*. Gravura (H. Dupont) impressa em *Oeuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire*. Tome 1. Paris: J. Renouard, 1829; (3) Joseph WRIGHT. *The Corinthian Maid*. 1783-84. Óleo s/ tela. Washington, DC: National Gallery of Art, Paul Mellon Collection. 1983.1.46; (4) Karl Friedrich SCHINKEL, *Origin of Painting*. 1830. Wuppertal: Von Der Heydt-Museum; (5) Jean-Baptiste Baron REGNAULT, *L'origine de la Peinture, ou Dibutade Traçant le Portrait de son Berger*. 1785. Óleo s/ tela. 1200 x 1400. Versailles: Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. MV7278; Inv. 7386; MR 2364; (6) Heinrich EDDÉLIEN, *The Origin of Painting*. 1830. Óleo s/ tela. 1290x1000. Copenhaga: Statens Museum for Kunst; (7) Giorgio VASARI, *Il lidio Gige ou L'Origine dell'Arte*. c. 1572. Fresco. Florença: Casa Vasari; (8) George ROMNEY, *The Origin of Painting*. c. 1775-80. Caneta e tinta castanha, pincel e aguada castanha e cinzenta s/ papel. 520x320. Princeton, N.J.: Princeton University Art Museum, X1947-28.; (9) Eduard DAEGE. *Die Erfindung der Malerei*. 1832. Óleo s/ tela. 1765 x 1355. Berlin: Nationalgalerie Museum. AI 216; (10) Marià FORTUNY, *Cora, hija de Dibutades de Sicione, dibujando el perfil de su amante*. c.1856-1858. Tinta e aguada s/ papel. 150 x 144. Barcelo-

- na: Museu Nacional d'Art de Catalunya. 045933-D; (11) Joseph-Benoît SUVÉE, *Dibutades ou l'Origine de la Peinture*. 1791. Óleo s/ tela. 2670 x 1315. Bruges: Groeninge Museum. O.132.I; (12) Johann Eleaza. SCHE-NAU (autor), Jean OUVRIER (gravador), *L'Origine de la peinture ou les Portraits à la Mode*. 1770(?). Gravura. 464 x 322. Munique: Ludwig-Maximilian-Universität, Graphische Sammlung.
- 4 Para uma visão completa sobre as referências e a disseminação das representações alusivas ao mito da origem do desenho da Renascença ao Romantismo, bem como a evolução das sucessivas versões iconográficas em torno deste tema, veja-se o completo estudo de Rosenblum (1957) e o artigo de Levitine (1958) que o complementa; veja-se igualmente o interessante texto de Muecke (1999) a partir do frontispício de *De Arte Graphica Linder*, de 1716, de Charles-Alphonse Dufresnoy.
  - 5 Cfr. Derrida 1991, pp. 53-55.
  - 6 Stoichita 1997, pp. 47-49; (vide Fig. 1:1).
  - 7 Na teoria da imagem albertiana, a representação dependeria da circunscrição, da composição e da cor. Mas é a circunscrição que sustenta as restantes: "*Dado que a pintura se esforça por representar as coisas que se vêem, fixemos de que modo é que elas são vistas. (...) Em primeiro lugar, quando vemos uma coisa, percebemos que é algo que ocupa um espaço determinado. O pintor descreverá este espaço seguindo o seu contorno com uma linha e, por essa razão, chamaremos a este processo de traçar o contorno com o termo apropriado de circunscrição*"; (...) nenhuma composição ou recepção de luz [cor] pode ser alcançada sem uma boa circunscrição — isto é, um bom desenho"
- Cfr. Alberti 1435 ( Livro II, nº30 e 31 respectivamente) em Villa 1999, pp. 93-94; (acrescento nosso entre parêntesis rectos).
- 8 Casati sugere mesmo que o leitor experimente fazer o exercício prático de contornar com uma caneta o limite de uma sombra: "*Tem de se tentar fazer a sequência para perceber um fenómeno que não pode ser imaginado (...) tem um impacto visual tremendo*". Cfr. Casati (2000, pp. 164-166).
  - 9 *História Natural*, Livro XXXV Cap. 5 (tradução livre e adaptação nossa — entre travessões — a partir de Plínio 77-79 nas traduções disponíveis em Bostock e Ripley (eds.) 1857, pp. 228-9 e em Rackham (ed.) 1952, pp. 270-3; sublinhados nossos).
  - 10 Os termos latinos — "*lineis circumducta*", "*monochromaton*", "*linearem*" e "*linias intus*" — que vão aparecendo aqui e ali no texto original de Plínio, podem ser vagamente interpretados, respectivamente, como referências ora a "linha de contorno", a "desenho monocromático, de silhuetas ou de expressão tonal" e a "desenho linear, feito de linhas tracejadas, como as *hachures*, produzindo áreas de malhas gráficas para modelar ou dar valor tonal às formas".



## Bibliografia

ALBERTI 1435 — Leon Battista Alberti. (*De Pictura*. [1ª ed. latina];. Florença: [manuscrito], 1435); e (*Della Pittura* [versão italiana]; Florença: [manuscrito], 1436.). Consultado em:

VILLA 1999 — Rocio De La Villa (ed.). *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*. Introdução, trad. Castellhana e notas de Rocio De La Villa. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

CASATI 2000 — Roberto Casati. (*La Scoperta dell'Ombra*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2000); *Shadows: Unlocking their Secrets, from Plato to our Time*. Trad. Inglesa de Abigail Asher. New York: Vintage Books, 2004.

DERRIDA 1990 — Jacques Derrida. (*Mémoires d'Aveugle: l'Autoportait et autres Ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990); *Memórias de Cego: O Auto-retrato e outras Ruínas*. Trad. Portuguesa de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

LEVITINE 1958 — George Levitine. "Addenda to Rosenblum's "The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism"", *The Art Bulletin*, Vol. 40, nº 4, Dec., 1958, pp. 329-31.

MUECKE 1999 — Frances Mueck. ""Taught by Love": The Origin of Painting Again", *The Art Bulletin*, Vol. 81, nº 2, Jun., 1999, pp. 297-302.

ROSENBLUM 1957 — Robert Rosenblum. "The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism", *The Art Bulletin*, Vol. 39, nº 4, Dec., 1957, pp. 279-90.

PLÍNIO 77-79 — Gaius Plinius Secundis, dito Plínio o Velho. (*Naturalis Historia*. Libri XXXV. Roma: [manuscrito], 77-79); consultado em:

BOSTOCK e RILEY (orgs.)

1857 — *The Natural History of Pliny: Translated, with copious Notes and Illustrations*. Vol. 6. Trad. inglesa de John Bostock e Henry Thomas Riley. London: Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street, 1857); e em:

RACKHAM (org.) et al.,

1952 — *Pliny Natural History: with an English Translation in Ten Volumes*. Vol. 9 (Libri XX-XXIII-XXXVI). Trad. Inglesa de Harris Rackham. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press / London: William Heinemann Ltd, 1961).

STOICHITA 1997 — Victor I. Stoichita. (*A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books, 1997); *Breve Historia de la Sombra*. Trad. castelhana de Anna Maria Coderch. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.